

## II.2.4. Literatur in (Instrumental-)Musik

Matthias Schmidt

### 1. Sprache oder Medium?

Sprache und Musik: Wie lassen sich zwei Medien angemessen aufeinander beziehen, deren eines mit einem semantisch und grammatikalisch geregelten Zeichensystem operiert, während das andere wesentlich nicht-repräsentational und in seiner Funktion vergleichsweise diskommunikativ agiert? In den letzten gut zweihundert Jahren hat die Frage nur wenig befriedigende Antworten hervorgebracht, ob es sich bei Musik selbst um eine kunstvoll geformte Sprache handelt oder nicht (vgl. II.1.1 HINDRICHs), und dies, obwohl Musikkünstler zwischen den unterschiedlichsten Erklärungsmodellen – von einer poetisch allusiven bis zur Programmmusik – zumeist wie selbstverständlich von einem sprachähnlichen Charakter des Musikalischen ausgegangen sind (Riethmüller 1999). Musik, die ausdrücklich literarische Verfahren reflektiert oder deren Inhalte interpretiert, wird spätestens im Zuge der Musiktheorie der Spätaufklärung im 18. Jahrhundert – und von hier an mit zunehmender Dringlichkeit – als Kunstform aufgefasst, die intellektuell verstanden werden will. Daraus resultiert letztlich der methodische Anspruch, dass die oftmals auf den Transport kulturell geprägter Emotionen verkürzten Gestaltungsabsichten der Musik intersubjektiv erklärbar sind und etwa nach denselben strukturalistisch-semiologischen Kriterien analysiert werden können wie bei einem Worttext (vgl. II.2.2 LUBKOLL).

Deutlich darüber hinausgehend hat wiederum die frühromantische Ästhetik um 1800 der Musik die Fähigkeit zuerkannt, tiefere Einsichten in die Zusammenhänge der Welt vermitteln zu können – Einsichten, welche der begrenzten Rationalität der Wortsprache verwehrt zu bleiben schienen. Es war vor allem die Instrumentalmusik, die dabei (erheblich dringlicher als vokale oder im weitesten Sinne theatrale Musikkunst von der Oper über das Lied bis zum Melodram; vgl. auch II.2.1 STOLLBERG) in solchem Spannungsfeld die Frage nach ihrer Literarizität neu aufwarf. Diese Frage ist bis heute virulent, wie ein Blick auf aktuelle Forschungsdiskussionen zeigt: Es besteht zwar weitgehender Konsens darüber, dass Klänge keine verallgemeinerbare Bedeutung oder spezifische Signifikanz besitzen – dass es Musik mithin nicht möglich ist, Sprache zu imitieren, Denken zu repräsentieren, Handlungen zu erzählen, logische Relationen auszudrücken oder ihre mimetischen Fähigkeiten jenseits auratischer Imitationen zur Geltung zu bringen (wie im berühmten Vogelgesang bzw. dem Bachrauschen in Beethovens *Sechster Symphonie*; Rabinowitz 2004). Der Referenzartikel zur Musiknarra-

tologie in der maßgeblichen aktuellen Musikenzyklopädie schließt entsprechend mit den Worten: „The exploration of instrumental music as narrative remains a tantalizing, confusing, problematic area of inquiry.“ (siehe Maus 2001, 643) Die Behauptung, dass Musik etwa „höchstens ansatzweise“ dazu in der Lage sei, eine literarisch vorgeformte Geschichte „nachzuzeichnen“ (Wolf 2002, 94), verkennt gleichwohl die kompositorische Zielstellung zahlreicher Instrumentalmusikwerke, die sich an literarischen Vorlagen orientieren. Selten geht es ihnen um deren redundante Verdoppelung mit anderen Mitteln, zumeist hingegen um eine Transformation in eine genuin eigene Form des Erzählerischen, welche gerade die Unbestimmtheit von Referenzbildungen wahrnehmungsästhetisch bewusst fruchtbar zu machen sucht. So vermag Instrumentalmusik eine Projektionsfläche für solche Hörwahrnehmungen zu erzeugen, mit denen das aktive Zeiterlebnis sinnkonstituierend aufgefüllt werden kann. Als „kognitiver Rahmen“ verstanden, der vom Hörer auf entsprechende Stimuli hin jeweils aktualisiert werde, als eine „Hohlform“ etwa des Narrativen also, in welche der Hörende variable Inhalte „gießt“ (Wolf 2008, 28), könnte Instrumentalmusik in diesem Sinne nutzbringender definiert werden.

Ein solchermaßen weit gefasster Ansatz muss freilich konkretisiert werden, um angemessene Aussagen machen zu können: Er hat Instrumentalmusik in den Blick zu nehmen, die bereits von ihren Komponisten in einen engen Kontext zur medialen Vermittlungsform der Literatur gestellt wurde. Die Analyse solcher Musik setzt dabei eine möglichst genaue Beschreibung ihres historischen Standorts voraus. Erst dann sollte es möglich werden, alternative Perspektiven zur analogiebildenden Behauptung einer Sprachähnlichkeit der Musik oder etwa zum Versuch einer Adaption strukturalistischer Vorgaben der Literaturtheorie auf Musik aufzuzeigen. Neuerdings hat hierzu die Intermedialitätsforschung mit Überlegungen zur ‚Medientransformation‘ vorgeschlagen, die Übernahme und Übertragung jeweils medienspezifischer Eigenschaften, Verfahren oder Inhalte (Rajewsky 2002; Gess 2010) zu analysieren. Die Voraussetzungen und Bedingungen von Instrumentalmusik als Darstellungsmedium etwa innerhalb von Programmmusik können so im Übertragungsprozess aus Literatur in seinen wesentlichen Veränderungen anschaulich werden und beispielsweise die Differenzierung verschiedener „degrees of narrativity“ (Micznik 2001, 198) in der Musik begründbar machen.

## 2. Bedingungen intermedialen Erzählens in Musik

Eine auf medienspezifische Eigenheiten Rücksicht nehmende Erschließung der Adaptionsprozesse von Literatur in Musik kann mithilfe der (möglichst weitgefassten) Darstellung von erzähltheoretischen Zusammenhängen gelingen. Denn einerseits verbindet die Narratologie die in Frage stehenden Gemeinsamkeiten beider Medien (von der kognitiven Rahmung bis zum Vollzug in der Zeit), und andererseits wird die Auseinandersetzung mit der Frage nach Literatur in Instrumentalmusik aktuell am facettenreichsten und differenziertesten innerhalb des musiknarratologischen Forschungsdiskurses behandelt.

Die musikwissenschaftliche Erzählforschung, welche sich erst vergleichsweise spät als Teil des fachinternen Wissenschaftskanons etabliert hat, adaptierte seit den 1980er Jahren zunächst bereits in den Literaturwissenschaften oder der Philosophie diskutierte einschlägige Erkenntnisse (Almén 2008; Rösch 2012). Wesentlich für die meisten dieser Zugangsweisen der 1980er und 1990er Jahre ist die Überzeugung, dass Musik – ähnlich wie die Wortsprache – ein Zeichensystem sei, welches auf der Basis derselben Grundkriterien analysiert werden könne wie diese. Entsprechend wurde auch die Diskussion darüber, ob Instrumentalmusik überhaupt zu erzählen vermöge, an Defiziten festgemacht, die im Vergleich zu den Möglichkeiten der Wortsprache beobachtbar waren: so an der vermeintlich erzählfernen Praxis von ‚extensive repetition of events‘ (Kivy 1993), der fehlenden Erzählerinstanz, einem nicht vorhandenen ‚past tense‘ (Abbate 1991) oder der mangelnden syntaktischen Strukturierbarkeit von ‚subject and predicate‘ (Nattiez 1990).

Ungeachtet der Bedenken aber, dass Musik keine Differenz von Gegenwart und Vergangenheit ausdrücklich machen könne und daher auch nicht als weitläufige gliederbare Zeitstruktur zu erfassen sei (Abbate 1991, 52), dürfte eine Grundbedingung der Transformation von Literatur in Musik sein, dass sie zeitliche und/oder kausale Folgeverhältnisse vermitteln kann (Levinson 2006, 130). Die spezifische Zeitlichkeit der Musik, die doch ganz konkret Erwartungen, Spannung, Entwicklung, Hindernisse und deren Überwindung hervorzurufen vermag, kann so trotz einer grundlegenden referentiellen Unbestimmtheit „sequences of events“ (Abbate 1991, 45) – als wichtigstes Narrem überhaupt – und eine Form der „narrative trajectory“ suggerieren: Musik ist somit „a marking of experienced time“ (Abbate 1991, 31) und ermöglicht eine grundsätzliche Isomorphie zwischen zeitlicher Erfahrung und Musik, die keine ausführlichen Handlungsabläufe verlangt, sondern beispielsweise lediglich die komprimierte Gleichzeitigkeit konkurrierender bzw. miteinander harmonisierender Ereignisse koordiniert. Musik vermag so im Hörer Aufmerksamkeitskontrolle, Erwartungsaufbau, Spannung und Überraschung zu generieren. Allerdings zeigt Musik hierbei nicht das Verge-

hen von Zeit durch ihre Auswirkung auf konkret Existierendes, sondern nur auf ihre nach innermusikalischen Kriterien generierte Form, etwa mit der Ahnung von etwas Kommendem oder einem Spannungsverhältnis, das auf Lösung drängt. Ebenso suggerieren formale Wiederholungen die Wiederherstellung eines Gleichgewichts nach einem Konflikt. So ließe sich immerhin feststellen, dass „*though instrumental music is incapable of narrating, it can enact stories: it can show even if it cannot tell, it can suggest plots [...]. Its most common verbal and rhetorical metaphor, namely voice, suggests that it can also enact metaphoric dialogues between instruments.*“ (Neubauer 1997, 119)

Einerseits erscheint Musik also uneindeutig, hochgradig abstrakt und damit übertragbar auf unterschiedlichste repräsentationale Szenarien. Andererseits kann gerade Instrumentalmusik als Kunst verstanden werden, die „ohne Erzähltes erzähle“ (Adorno GS 13, 225): Ihre Erlebnisqualitäten sind durch die in der Zeit sich entfaltende Sinnhaftigkeit dieses Erlebens gegeben; ihre Form entfaltet sich in der Zeit. Instrumentalmusik beinhaltet narrative Elemente, obwohl sie nicht narrativ ist. Musik erscheint als „medium with narrative possibilities“, das Wissen in Erzählen übersetzen kann (Micznik 2001, 244). Und sie ermöglicht, „to explore the puzzle of how [...] narratives communicate“ (Kafalenos 2004, 280). „Strategies that can unlock pieces of the puzzle of what and how music communicates“ (Kafalenos 2004, 280) zu entwickeln, erfordert von der musikwissenschaftlichen Forschung zugleich, „to be steeped as deeply as possible in questions specific to our discipline, that is, they must translate inspiring questions from other disciplines into questions that only we can ask and answer“ (Micznik 2001, 198). Da Musik Literatur „mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“ (wobei die „Differenz und/oder Äquivalenz“ des gebenden Mediums „mitrezipiert“ wird), ist entsprechend auch das Analyseinstrumentarium an die Leistungsmöglichkeiten des eigenen Mediums anzupassen (Mahne 2007, 17). Dies aber bedeutet auch, dass solche Übertragung keine Eigenbedeutung besitzt, sondern erst im Rezipienten entsteht, in ihm aber zu einer klanglich verkörperten neuartigen Wirklichkeit (gegenüber etwa der vorgängigen literarischen) gestaltet wird.

Solche Beobachtungen lassen eine intermediale Perspektive auf die Übergangsprozesse von Literatur in Musik erkennbar werden: Bereits zu Beginn der 1990er Jahre wurde erstmals ein konsequent rezipientenabhängiges Modell der Musiknarratologie als ‚rhetorical narrative theory‘ (Rabinowitz 1992) diskutiert, dessen Schwerpunkt folgerichtig auf der Diskursebene lag und der Interpretation von Einzelwerken stärkeres Gewicht verlieh als der Entwicklung einer übergreifend anwendbaren Theorie. Und wenn in jüngerer Zeit dennoch theoretische Zusammenhänge Entfaltung fanden, dann im Rahmen kognitiver Erzählmodelle wie der ‚frame theory‘ (Herman 2002, Fludernik 2006), die medienunab-

hängig nach globalen mentalen Repräsentationsmechanismen suchte. In diesem Zusammenhang zeigte sich auch die interdisziplinäre Relevanz des Narrativen gestärkt, aus der sich eine Forderung nach der Entwicklung einer pluri-, inter- und transgenerischen Erzähltheorie ableitete (Nünning 2002, Grishakova und Ryan 2010). Ausgehend hiervon wurde ein intermediales Modell entwickelt (Wolf 2002; 2008), das die Produzenten von Geschichten, diese Geschichten selbst, deren Rezipienten und kulturelle sowie historische Kontexte zu umfassen beabsichtigte. Die Idee einer Instrumentalmusik als „Hohlform“ des Narrativen und der semiologisch orientierten Arbeit mit Narremen entwirft auf Grundlage eines solchen Modells eine Typologie von intermedialen Beziehungen, die vom Nebeneinanderauftreten (Kontiguität) bis zum Verschmelzen (Integration) der aktiven Kommunikationsmedien reicht (Wolf 1999, 35–36). Sie fasst Musik zwar weiterhin als Zeichensystem auf und stellt daher die narrativen Möglichkeiten von Musik mit dem Argument in Frage, dass keine musikalischen Äquivalenzen für die syntaktische, phonologische, morphologische und semantische Sprachebene bzw. keine Progression und Kohärenz eines kausalen Erzählens durch syntaktische Narreme zu finden seien. Und ein solches Modell blendet genuin musikalische Gestaltungsmöglichkeiten wie die simultane Darstellbarkeit eigentlich gegensätzlicher Aussagen in der Musik aus. Doch obwohl es an der Prototypik des erzählvermittelten Erzählens festhält, öffnet es so immerhin (auch gegenüber den Beengungen einer Tradition der ‚Word & Music Studies‘) das Untersuchungsfeld für intermediale Zugangsweisen (Wolf 2008; vgl. II.2.3 WOLF).

Eine wesentliche Rolle kommt in solchen Erklärungsmodellen also den Hörenden zu: Geschichten werden ihnen zufolge grundlegend eher in die Musik hinein- denn aus ihr herausgelesen (Wolf 2005, 324–329). Ähnlich wie Leser beständig auf das verbale Erzählen reagieren, indem sie eine kausale Folge von Ereignissen interpretieren und reinterpretieren, so konstruieren und rekonstruieren Hörer im Akt der Wahrnehmung eine ursächlich entwickelte Ereigniskette (wenngleich diese repräsentational unspezifisch bleibt). Im Sinne dessen, was Roland Barthes über den Leser annimmt, kann auch der Hörer nicht nur als Konsument, sondern auch Produzent von Texten bzw. Klängen aufgefasst werden (Barthes 1987, 4): Nicht der Musikkünstler komponiert eine Geschichte, sondern er bereitet deren Rahmenbedingungen strategisch so vor, dass sich der Hörende selbst eine Geschichte erzählen kann. Zugespitzt formuliert: „Listening is do-it-yourself composing. Composing is speculative listening.“ (Boretz 1989, 107)

### 3. Diskurs- und gattungsspezifische Referentialität

Mit den Beobachtungen zur Wirkung von Literatur in Musik rücken die Sinngebungs-, Repräsentations- und Kommunikationsfunktionen des Musikalischen, kurz: Fragen nach dessen Bedeutung für die Wahrnehmenden in den Mittelpunkt des Interesses. In den einschlägigen Ansätzen der aktuelleren Forschung geht es daher nicht mehr um Wechselbeziehungen zwischen fest umrissenen Artefakten der Literatur hier, der Musik dort und deren konzeptuelles Miteinander, sondern vielmehr um das Ergebnis medialer ‚Transformationen‘ zwischen ihnen – als formalästhetischen ‚Prozess‘ und als klangliches ‚Ereignis‘ (Scott 2007). So müssen etwa in poetisch oder programmatisch geprägter Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts in den Umwandlungsverfahren von Literatur und Musik neue Formqualitäten identifiziert werden, die aus der Differenz der unterschiedlichen medialen Voraussetzungen literarischer bzw. musikalischer Gestaltausprägungen hervorgehen.

In den letzten Jahren hat sich eine Forschungsrichtung etabliert, die Verfahren der Narrationstheorie auf Lyrik anzuwenden bemüht ist (Hühn 2007). Dies mag auch für musikalische Zusammenhänge Möglichkeiten zur Erweiterung des methodischen Spektrums bieten: Kommen doch den spezifischen musikalischen Voraussetzungen der Formbildung und -darstellung Kriterien des Lyrischen mitunter besser als solche des Literarisch-Epischen entgegen. Ähnlich wie die musikalische verweigert sich die lyrische Form oftmals dem Referentiellen; verglichen mit dem epischen Diskurs sperren beide sich zumindest gegenüber einer ausgeprägteren Heteroreferentialität. Und wenn überhaupt von handlungsbildenden Strategien im Musikalischen gesprochen werden kann, dann lassen sich diese als Strukturbildungsprozesse wohl eher zwischen Musik und Lyrik als zwischen Musik und Epik fruchtbar vergleichen. Insbesondere nämlich der Umgang mit dem Faktor Zeit verbindet beide Gestaltungsformen: In der Lyrik konstituiert sich Handlung in einem „kognitiven Akt“, „der eine Differenzierung zwischen dem *status ante* und dem *status post festum* zulässt“ (Müller-Zettelmann 2002, 137). Diese Unterscheidungsmöglichkeit könnte die – auch für die Musik – wenig taugliche erzähltheoretische Differenz von *histoire* und *discours* durch eine solche zwischen *enunciation* und *enounced* (Müller-Zettelmann 2002, 137) ersetzen: als dem zeitlich gebundenen einmaligen Akt der Äußerung und dem im Nachhinein reflektierbaren verbalen Resultat dieses Aktes. Mitentscheidend für die Übertragung lyrikbezogener Narrationstheorien auf musikalische Sachverhalte ist zudem der Umstand, dass das lyrische Ich nicht als „realer Ursprung“ eines poetischen Diskurses, sondern als dessen „fiktionales Produkt“ zu betrachten ist, das selbst nur eine Ich-Illusion hervorruft und lediglich innertextuell relevant ist (vgl. Müller-Zettelmann 2002, 142). Musik als eine weitgehend nicht-mimetische,

nicht-repräsentierende Kunst vermag in solchem Sinne wie Lyrik eine Wirklichkeit eigenen Rechts zu gestalten.

In ähnlicher Zielrichtung könnte auch das sprachbezogene Denkmodell der Metapher methodisch nutzbringend auf musikalische Zusammenhänge übertragen werden (Eggers 2008): Die sprachliche Metapher zeichnet sich durch ein Spannungsverhältnis zwischen der vergleichsweise unpräzisen Bezeichnung eines Wortes und dem Bedeutungszusammenhang seiner Aussage aus. Die hierdurch erzeugte Inkonsistenz lässt einen lebendigen Dissens entstehen, der eine Suche nach poetischem Sinn in Gang setzt. Dabei wird der unmittelbare Gegenstandsbezug, der mit der Metapher benannt ist (und in der Musik ohnedies fehlt), suspendiert. Die Idee einer solchen „metaphorischen Exemplifikation“ (Goodman 1997) bemüht sich entsprechend, die Kluft zwischen strukturellem Phänomen und metaphorischer Beschreibung in einem Medienwechsel zu schliessen. In der Wechselwirkung entsteht ein Verhältnis der ‚Prozessualität‘ (Mahrenholz 2000), welches gerade in ihrer beständigen Dynamik eine Strukturähnlichkeit zwischen sprachlicher Metaphern- und musikalischer Gestaltbildung nahelegt.

Wesentlich hierbei erscheint Paul Ricœurs Beobachtung, dass die vermeintlich eindeutig fixierbaren Eigentümlichkeiten eines Erzählzusammenhangs oder eines Erzähler-Ichs nicht vom Prozess ihrer in beständiger Bewegung befindlichen narrativen Konfiguration unabhängig zu machen sind (Ricœur 2004 [1985], 225). Im unvorhersehbaren, als diskontinuierlich und wandlungsreich empfundenen Zeitverlauf einer Erzählung werden beständig Zweifel an nur einer Verstehensmöglichkeit des Erzählten und nur einer Identität des Erzählenden aktiviert. Dies trifft auch auf die strategischen Gestaltungsansprüche von Musik zu. Was Musik vermag, ist, Fiktives und Historisches selbst in einer hypothetischen und einer quasi realen Referentialität sinnlich erfahrbar ineinander zu überblenden. So operiert etwa Franz Liszt in der sinfonischen Dichtung *Tasso* mit einem melodischen Hauptgedanken, der zu seiner Zeit als tradiertes venezianisches Volkslied im Bewusstsein war und von den örtlichen Gondolieri, versehen mit Versen des Dichterheros Tasso, für zahlende Besucher gesungen wurde. Liszt nutzt diese Melodie in seinem Orchesterwerk, um den Mythos Tasso durch die Suggestion einer weit zurückreichenden Rezeptionsgeschichte und zugleich deren realtouristische Gegenwartsnähe zu verbürgen. Damit konnte er die nachhaltige Wirkmacht von Tassos Dichtung gerade durch die Musik behaupten (Schmidt 2011). Ricœurs Annahme einer ‚narrativen Identität‘ denkt die personale Identität eines Erzähler-Ichs so, dass nicht hinter der Vielfalt der Erscheinungsweisen einer Person ein selbstidentisches Etwas angenommen werden muss, sondern dass dieses Etwas auf einer Zeitstruktur beruht, welche in die stets veränderliche narrative Struktur eines Textes miteinbezogen wird. So ergibt sich eine beständige Refiguration des einmal Gestalteten, ein strategisch sich entfaltendes Gewebe

facettenreicher Erzähler-Zusammenhänge, das zwischen Wirklichkeitsallusion und eigengesetzlich funktionierender Fiktion changiert (Ricoeur 1991, 396) und darin Vergleichsmöglichkeiten mit den polyvalenten Suggestionstrukturen des Musikalischen eröffnet.

#### 4. Programmmusik und Publikum

Die wesentliche Rolle der Hörenden in den Strategien der auf Performanz angewiesenen Kunstform Musik sei an dieser Stelle historisch vertieft: Das 19. Jahrhundert kennt eine überwältigende Anzahl von Versuchen, literarische Vorlagen instrumentalmusikalisch umzusetzen und vermeintlich narratives Komponieren in Worttexten nachvollziehbar zu machen. Ästhetisch legitimiert findet sich eine solche Vorstellung in der deutschen literarischen Romantik, die der Musik einen singulären Stellenwert innerhalb der Künste zumaß. Bereits bei E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder finden sich Begriffe wie ‚musikalische Dichtung‘ oder ‚Tondichter‘, die Instrumentalmusik gilt als höchste Kunstgattung, der Topos von der Musik als dem Ausdruck des Unaussprechlichen und Unendlichen verdichtete sich zu einer „Metaphysik der Instrumentalmusik“ (Dahlhaus 1978), die wiederum deutlichen Einfluss noch auf Richard Wagners Vorstellung hatte, dass „da, wo die menschliche Sprache aufhört, [...] die Musik an[fange]“ (Wagner GS 7, 148). Die Kategorie des ‚Poetischen‘ avancierte in einer von synästhetischen Ideen faszinierten Ästhetik zur „gemeinsamen Substanz sämtlicher Künste“ (Dahlhaus 1978, 69).

Aus dieser Gemengelage heraus entstand wenig später eine rein instrumentale Musikgattung, die durch ihre ausdrückliche Verbindung zu (meist) literarischen Vorlagen als ‚Symphonische Dichtung‘ bezeichnet wurde. Sie verband ihre weitläufig entworfene orchestrale Ambition mit der Vorstellung einer „Dichtung in Tönen“, mithin ein musikalisches Formprinzip mit einer poetischen Idee (Dahlhaus 1988, 385 ff.). Das Symphonische sollte in der Lage sein, sich das Innere der vorgängigen Sprachtexte anzueignen und selbst zu Dichtung zu werden, nicht diese zu repräsentieren (Dahlhaus 1988, 390–391): dies verstanden im Sinne Johann Gottfried Herders (Herder W 4, 633–677), der als ‚Dichtung‘ weniger Kunsttexte denn vielmehr eine Einbildungskraft subsumierte, welche Bilder und Mythen als Manifestationen eines kollektiven Geistes hervorzubringen imstande war. Dass Worte lediglich als Träger solcher Kräfte anzusehen waren, deren poetische Substanz noch eindringlicher in Musik als in Texten gestaltet werden kann, trug die Signatur jener tönenden Metaphysik des Musikalischen in der Nachfolge der frühromantischen Ästhetik, von der Arthur Schopenhauer sagen sollte, dass



sie fähig sei, nicht nur „vom Schatten“, sondern „vom Wesen“ zu reden (Schopenhauer SW 2, 304).

Die Entstehung eines Bewusstseins für poetische, spezifisch literarisch vermittelte Musik wurde durch die Tendenz des frühen 19. Jahrhunderts zum musikbezogenen Hermeneutisieren gestärkt (Dahlhaus 1975, 199): dem im Musikschrifttum weit verbreiteten Usus, poetische Ideen in Musik nachzuweisen. So legitimiert jedenfalls Schumanns Zeitgenosse Franz Liszt seine neuartigen symphonischen Versuche 1855 mit der seit „etwa fünfzehn Jahren“ beobachtbaren Tendenz zur poetischen Kommentierung von Werken Beethovens. Mithilfe dieses über alle Zweifel erhabenen Kronzeugen gibt er zu bedenken, „wie gross das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken grosser Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen“ (Liszt GS 4, 25). Einen wichtigen Ausgangspunkt für Liszt bildet seine „aus Erfahrung abgeleitete Erkenntnis, dass Musik im Allgemeinen und Instrumentalmusik im Besonderen vom Publikum weniger verstanden wird als Werke anderer Kunstdisziplinen“ (Altenburg 1977, 10). Apperzeptionsanreize bei Kunstformen wie der Literatur suchte Liszt, weil er dem durchschnittlichen Hörer einen leichteren Zugang zur ephemeren und nur begrenzt intersubjektiv vermittelbaren Musik ermöglichen wollte.

Die im 19. Jahrhundert rasch wachsende Diskrepanz zwischen einem zunehmend professionalisierten Konzertbetrieb und dem Bedürfnis eines breiter werdenden Laienpublikums nach künstlerischer Orientierung (Botstein 1992, 138) brachte eine Fülle von Führern, Programmheften oder Handbüchern hervor. Die limitierte Reproduktionsfähigkeit orchestraler Verläufe auf dem Klavier wurde durch Leitmotivtafeln und Programmnotizen als Mixtur aus technischen und metaphorischen Begrifflichkeiten ersetzt. Hermann Kretzschmar äußerst populärer *Führer durch den Konzertsaal* (Kretzschmar 1887–1890) folgt durchwegs einem in Metaphorik und narrativer Beschreibungsstrategie literarisierten Ansatz der Musikdarstellung. Doch gerade solche Programme standen einer Rezeption auf breiter Ebene im Wege, da sie nämlich für das volle Verständnis einer Komposition eine gewisse Anteilnahme am Bildungskanon der Zeit, voraussetzten (Gärtner 2005, 106). Solche „Bildungsforderungen“ hintertrieben denn auch eine veritable „Allgemeinwirkung“ (Bekker 1918, 46), und das Programm verhinderte hier geradezu das klassenübergreifende musikalische Erlebnis (Gärtner 2005, 106–107).

Trotz der noch einmal besonders aktiven literarischen Orientierung der Musik um 1900 (Richard Strauss, *Macbeth*; Hugo Wolf, *Penthesilea*; Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht* etc.) schwand in jener Zeit insgesamt das Vertrauen der Komponisten in die Tragfähigkeit von Konzepten programmatischer Symphonik – als vermeintlich unerheblich für das musikalische Verstehen wurden Programme zurückgezogen oder verschwiegen. Zwar war der Einbezug von Literatur in Musik

auch im Verlauf des 20. Jahrhunderts von wesentlicher Bedeutung, zunehmend aber ging es dabei nicht mehr um das Für und Wider erzählfähiger Handlungen, sondern um systematische Konzepte im Zeichen einer Entgrenzung der Künste. Das Aufbrechen einer Linearität der Darstellung und der Orientierung an formalen Konventionen setzte sich im Zuge des wachsenden generellen Misstrauens gegenüber einer geradlinigen Erzählbarkeit der Welt auch in der Literatur selbst durch.

## 5. Beispiel: Liszt und das literaturbezogene Musikhören

Franz Liszt, der musikästhetisch wie -politisch einflussreichste Vertreter der Symphonischen Dichtung, wählt deren Stoffe kaum zufällig aus Mythos und Geschichte, die er als ‚Epopöe‘ kennzeichnet. Damit meint er exemplarisch weiterlebende ‚Ideale‘ (so auch der Titel eines seiner Orchesterstücke), verarbeitete Volkssagen, dramatische Gestalten und historische Helden von allgemeiner Bekanntheit, die dem Hörenden eine Orientierungshilfe ohne wesentliches Detailwissen ermöglichen sollen. Sein Ziel ist nicht, das gelehrte Bildungserlebnis des Einzelnen zu bedienen, sondern einen größeren Publikumskreis ohne vertiefte Vorkenntnisse zu erreichen. Liszt fordert den Komponisten dazu auf, „Ideen“ zu entwickeln, „um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppieren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind“; die „Massen“ seien dann „empfänglicher für die Musik, selbst wenn sie sich über das Warum der Gefühlseregungen, die sie hervorruft“, keinen klaren Begriff machten (Liszt GS 5, 204–205).

„Die Musik“, so Liszt 1855 zurückblickend, „hatte sich eine Sprache zu bilden. Sie musste die Harmonie gestalten, damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise [...] zu sein, damit sie zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne.“ (Liszt GS 4, 161) Liszt schreibt der aktuellen musikalischen Technik die Möglichkeit zu präzisester Charakterisierung zu: in der Melodiebildung etwa durch die „unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome“ (Liszt GS 4, 161). Er sieht die „Prägnanz“ und „grosse und sprechende Bestimmtheit“ der Musik Richard Wagners (Liszt GS 5, 195) zudem mittels häufig intermittierend eingesetzter instrumentaler Rezitativpartien und freier Tempo- und Taktwechsel verwirklicht, die das ‚sprechende‘ Prinzip hervorheben und den Formverlauf als weitläufigeren Zusammenhang gestalten sollen. Wichtiger als Themen und Motive waren für Liszt dabei die „Wandlungen“ und die „Relationen“ dieser Motive zueinander (Dahlhaus 1975, 202): „[...] gerade aus den unbegrenzten Ver-

änderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usw. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittelt welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen können.“ (Liszt GS 5, 172) Erst also durch seine ‚Geschichte‘ wird auch ein musikalisches Thema beredt: eine Geschichte, die durch allmähliche Transformation (etwa in Gestalt kontrastierender Ableitungen) entfaltet wird. Die Gesamtbedeutung eines poetisch-programmatischen Gedankens wird so nicht etwa durch die fixe Identität einander gegenüberstehender thematischer Gestalten, sondern vorrangig durch deren dynamische Bedeutungsverlagerungen und -veränderungen untereinander erfassbar.

In solchem Sinne hat Liszt seine „Vorworte“ zu sinfonischen Partituren auch selbst nie als „Programme“ bezeichnet, sondern sie vor allem als Form der „instrumentalen Lyrik“ (Altenburg 1997, 19) aufgefasst. Die strategische Bezugsetzung zwischen Lyrik und Musik bestätigt sich in allen genannten Faktoren: dem fehlenden Handlungs- und Referenzverhältnis, einem grundsätzlich nicht-mimetischen Weltbezug sowie dem Zugleich verschiedener möglicher Perspektiven des Verstehens. Was Liszt an der „moderne[n] Epopöe“ fasziniert, deren dichterische Profilierung er dem lyrischen Denken Johann Wolfgang von Goethes, Lord Byrons und Victor Hugos zuschreibt, ist, dass sie als „Erzählung innerer Vorgänge“ die „geheimen Beziehungen“ der Natur „zu unserer Seele enträthelt“ (Liszt GS 4, 54–56). „[D]en Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modificirt gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage.“ (Liszt GS 4, 54) Es lässt sich so in Liszts Programmen der „Anknüpfungspunkt für die Vorstellung“ erkennen, um eine „umherschweifende Phantasie“ auf ein „bestimmtes Object“ zu lenken, das jenseits der „prosaischen Ausdeutungen“ eines „Materialismus“ entstehe (Brendel 1859, 11).

Literarische Programme sollen lediglich „Geburtshelfer“ (Gärtner 2005, 107) eines musikalischen Verständnisses sein, das nicht etwa nach „sinnreiche[r] Konstruktion, [...] Kunst des Gewebes und der verwickelten Faktur“ sucht (Liszt GS 4, 45–46), sondern das Formhören stützen und vor allem den Hörer fesseln soll, um ihm eine möglichst konkret nachvollziehbare Darstellung von Gedanken und Gefühlen zu bieten. Ziel ist es für Liszt mithin nicht, „die Musik zu den Menschen“ zu bringen, sondern „die Menschen zur Musik“ (Gärtner 2005, 107). Und das Programm ist hierbei vor allem musikpädagogisch wesentlich: Es ist als „Rückhalt für das Formhören gemeint, von dem Liszt nicht grundlos argwöhnte, dass es im Publikum unentwickelt und selten sei“ (Dahlhaus 1979, 139). Es soll „als ästhetisches Korrelat eines technischen Sachverhaltes“ „das Verständnis der Form nicht überflüssig machen“, sondern fördern (Dahlhaus 1979, 139).

Liszts Anspruch ist es, in seinen Symphonischen Dichtungen „neue Formen für neue Gedanken“ (Liszt GS 4, 60) zu schaffen: Ein mediales Transformieren

impliziert für ihn kein Wiederholen von bereits Gestaltetem, sondern dessen ‚Weiterdichten‘ in einem anderen Medium. Liszt verändert und variiert so durch einen literarischen Zusammenhang angeregte Formentscheidungen mit den Wirkungsweisen seines eigenen Mediums. Die Verstehbarkeit seiner Musik soll durch Programme optimiert werden, indem die Auffassungsmöglichkeit der Hörenden gleichsam ‚vorselektiert‘ wird: Musikalische Komplexität wird durch die Reduktion auf einen außenreferentiellen Gegenstand eingeschränkt, die Informationsdichte über diesen speziellen Teilbereich dadurch aber auch erheblich erhöht. Mit dem Komplexitätsgewinn gleichsam durch Komplexitätsreduktion versucht Liszt, die Herausforderung einer derartigen „doppelten Kontingenz“ zu meistern (Gärtner 2005, 149).

Solcher Anspruch, den Liszt letztlich an die musikalische Technik stellt, hat in seiner pointierten Emphase auch einen ernstzunehmenden musikpolitischen Aspekt: Vor seinen Zeitgenossen legitimiert sich Liszt Mitte des 19. Jahrhunderts damit, dass er „das gegenwärtige Streben“ einer „*Verschmelzung*“ von „Musik und literarischen oder *quasi*-literarischen Werken“, die „eine innigere zu werden“ verspreche als je zuvor, auch mit der Zugehörigkeit solcher Werke zu einer „modernen Gefühlsweise“ verband (Liszt GS 4, 58). In der Literatur sieht Liszt ein „Element, das die freie Bewegung des Gefühls durch bestimmte der Vorstellung im voraus gegebene Objekte beschränkt, den Komponisten zu einer poetisch zu formulierenden Konzeption, die er literarisch zu vertreten hat, zwingt und die Aufmerksamkeit des Hörers [...] auch auf die durch seine Konturen und Reihenfolge ausgesprochenen Ideen lenkt“ (Liszt GS 4, 63). Georg Wilhelm Friedrich Hegels deutlich früher geäußerter Argwohn, dass Musik dazu tendiere, „sich bloss in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittelungen zu befriedigen“ und so „leer, bedeutungslos“ sei (Hegel SW 14, 142–143), wenn sie nicht in der Dichtung aufgehoben würde, stellt Liszt die Vorstellung entgegen, dass „[d]ie Meisterwerke der Musik [...] mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur“ in sich aufnehmen könnten (Liszt GS 4, 58) – als „Fortsetzung der Dichtung mit anderen Mitteln“ (Dahlhaus 1975, 200). Die Musik erklärt und legitimiert sich für Liszt nicht nur mithilfe der Literatur, sondern findet durch sie erst wesentlich zu sich selbst.

## Literatur

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.

- Adorno, Theodor W. „Mahler – eine musikalische Physiognomik“ [1960]. *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien* (=GS 13). Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 149–319.
- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Altenburg, Detlef. „Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt“. *Kongress-Bericht Eisenstadt 1975*. (Liszt-Studien 1). Hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977. 9–25.
- Altenburg, Detlef. „Franz Liszt und das Erbe der Klassik“. *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. von Detlef Altenburg. Laaber: Laaber, 1997. 9–32.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Bekker, Paul. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1918.
- Boretz, Benjamin. „The Logic of what?“ *Journal of Music Theory* 33 (1989): 107–116.
- Botstein, Leon. „Listening through reading: Musical Literacy and the Concert Audience“. *19th-century Music* 16.2 (1992): 129–145.
- Brendel, Franz. *Franz Liszt als Symphoniker*. Leipzig: Merseburger, 1859.
- Dahlhaus, Carl. „Lissts Faustsymphonie und die Krise der symphonischen Form“. *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Festschrift für Walter Wiora zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Christoph Hellmut Mahling. Tutzing: Schneider, 1979. 129–139.
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel, Basel i. a.: Bärenreiter, 1978.
- Dahlhaus, Carl. „Thesen über Programmmusik“. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 1975. 187–204.
- Eggers, Katrin. „Musik als Medium. Metapher, Symbol und ‚narratographic effect‘“. *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dimitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*. Hrsg. von Melanie Unsel und Stefan Weiss. Hildesheim: Olms, 2008. 117–132.
- Fludernik, Monika. *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Gärtner, Markus. *Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse*. Hildesheim: Olms, 2005.
- Gess, Nicola. „Intermedialität reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler“. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 42 (2010): 139–168.
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Grishakova, Marina und Marie-Laure Ryan (Hrsg.). *Intermediality and storytelling*. Berlin und New York: De Gruyter, 2010.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. „Vorlesungen über die Ästhetik III“ [1835]. *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe 14* (=SW 14). Hrsg. von Hermann Glockner. Stuttgart: F. Frommann, 1954.
- Herder, Johann Gottfried. „Über Bild, Dichtung und Fabel“ [1787]. *Werke 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787* (=W 4). Hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. 633–677.
- Herman, David. *Story logic. Problems and possibilities of narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Kafalenos, Emma. „Overview of the Music and Narrative Field“. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Hrsg. von Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. 275–282.
- Kivy, Peter. „A New Music Criticism?“ *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge i. a.: Cambridge University Press, 1993. 296–323.

- Kretzschmar, Hermann. *Führer durch den Concertsaal*. Leipzig: A. G. Liebeskind, 1887–1890.
- Levinson, Jerrold. „Music as Narrative and Music as Drama“. *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 2006. 129–142.
- Liszt, Franz. „Berlioz und seine Haroldsymphonie“ [1855]. *Gesammelte Schriften 4: Aus den Annalen des Fortschritts: konzert- und kammermusikalische Essays* (=GS 4). Hrsg. von Lina Ramann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. 1–102.
- Liszt, Franz. „Robert Schumann“ [1855]. *Gesammelte Schriften 4: Aus den Annalen des Fortschritts: konzert- und kammermusikalische Essays* (=GS 4). Hrsg. von Lina Ramann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. 103–185.
- Liszt, Franz. „Marx und sein Buch: ‚Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege‘“ [1855]. *Gesammelte Schriften 5: Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays* (=GS 5). Hrsg. von Lina Ramann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. 183–217.
- Mahne, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Mahrenholz, Simone. „Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik“. *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000. 219–236.
- Marx, Adolf Bernhard. *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854.
- Maus, Fred Everett. „Narratology, Narrativity“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 17: Monnet to Nirvana*. Hrsg. von Stanley Sadie. 2. Aufl. London und New York: Macmillan, 2001. 641–643.
- Micznik, Vera. „Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler“. *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001): 193–249.
- Müller-Zettelmann, Eva. „Lyrik und Narratologie“. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Vera und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 129–153.
- Nattiez, Jean-Jacques. „Can one Speak of Narrativity in Music?“ *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990): 240–257.
- Neubauer, John. „Tales of Hoffmann and Others on Narrativization of Instrumental Music“. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam i. a.: Rodopi, 1997. 117–136.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Rabinowitz, Peter. „Music, Genre, and Narrative Theory“. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Hrsg. von Marie-Laure Ryan. Lincoln i. a.: University of Nebraska Press, 2004. 305–328.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen und Basel: Francke, 2002.
- Ricœur, Paul. *Die lebendige Metapher*. Übers. von Rainer Rochlitz. 3. Aufl. München: Fink, 2004 [1975].
- Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung 3*. Übers. von Andreas Knop. München: Fink, 1991 [1985].
- Riethmüller, Albrecht (Hrsg.). *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*. Laaber: Laaber, 1999.
- Rösch, Nicole. „Theorien ohne Ende? Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven musikalischer Narratologie“. *Musiktheorie* 27 (2012): 5–18.

- Schmidt, Matthias. „Aspekte narrativer Identität in Liszts ‚Tasso‘“. *Musiktheorie* 27 (2012): 43–67.
- Schönert, Jörg, Peter Hühn und Malte Stein (Hrsg.). *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2007.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke 2: Die Welt als Wille und Vorstellung 1* [1819] (=SW 2). Hrsg. von Arthur Hübscher. Mannheim: F. A. Brockhaus, 1988.
- Scott, Calvin. „Ich löse mich in tönen...“ *Zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule*. Berlin: Frank & Timme, 2007.
- Wagner, Richard. „Ein glücklicher Abend“ [1841]. *Gesammelte Schriften und Briefe 7: Aufsätze zur Musikgeschichte I* (=GS 7). Hrsg. von Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914. 144–156.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 1999.
- Wolf, Werner. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 23–104.
- Wolf, Werner. „Music and Narrative“. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hrsg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 324–329.
- Wolf, Werner. „Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik“. *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dimitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*. Hrsg. von Melanie Unseld und Stefan Weiss. Hildesheim: Olms, 2008. 17–44.